Міністерство культури України

Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка

Факультет №3

Кафедра духових та ударних інструментів

Міненко Анатолій Володимирович

Тромбон в оркестровій музиці епохи Романтизму

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Спеціалізація – тромбон

Бакалаврська робота

Науковий керівник –

Олійник Борис Михайлович,

професор кафедри духових та ударних інструментів

Рецензент –

Наконечний Роман Михайлович,

професор кафедри духових та ударних інструментів

Львів-2019

Зміст

Вступ

Актуальність теми дослідження*.* У порівнянні з попередніми епохами, музичний романтизм вирізняється глибшим розкриттям індивідуального світу особистості, висуванням психологічно складного, відзначеними рисами роздвоєності ліричного героя. При цьому ставлення романтиків до традицій класицизму було неоднозначним: у творчості Шуберта, Шопена, Мендельсона, Брамса ці традиції органічно переплітались з романтичними, у творчості Шумана, Ліста, Вагнера, Берліоза вони радикально переосмислювалися.

Провідною стала тема особистої драми самотнього художника, тема безмовної любові й соціальної нерівності. У творчості ряду композиторів ця тематика набуває рис автобіографічності (Шуберт, Шуман, Берліоз, Ліст, Вагнер).

Важливим моментом естетики музичного романтизму стала ідея синтезу мистецтв, що знайшла найяскравіше вираження в оперній творчості Вагнера і у програмній музиці (Ліст, Шуман, Берліоз), котра відзначається більшою розмаїтістю джерел програми (література, живопис, скульптура й ін.). Виразові прийоми, що постали в рамках програмної музики, проникнули

в непрограмні твори, що сприяло посиленню їхньої образної конкретності, індивідуалізації драматургії.

Різноманітно трактується романтиками сфера фантастики — від витонченої скерцозності, народної казковості («Сон у літню ніч» Мендельсона, «Вільний стрілець» Вебера) до гротеску («Фантастична симфонія» Берліоза, «Фауст-симфонія» Ліста)

Мета роботи – дослідити роль тромбона в оперно-симфонічній творчості та проаналізувати еволюцію виразових засобів в контексті оперно-симфонічної музики епохи Романтизму.

Завдання роботи:

1. Охарактеризувати етапи становлення тромбона у великих жанрах (опери, симфонії)
2. Проаналізувати творчість композиторів, зробити акцент на використанні і ролі інструменту в передачі змісту творів.
3. Вивчити спектр використання тромбона в музиці епохи Романтизму

***Об'єкт дослідження* –** мистецтво гри на тромбоні

***Предмет дослідження* –** використання нових виразових засобів у контексті епохи Романтизму

***Структура роботи* –** робота складається зі вступу, основного розділу, висновку і додатків. Основна частина вміщує два

розділи, перший - розкриває загальні історичні позиції інструменту в контексті епохи Романтизм та їх передумови, другий розділ наводить конкретні приклади використання тромбону в операх та симфоніях провідними композиторами того часу і опис задач, які ставили композитори в своїх творах для тромбону.

Розділ I
Функції тромбона в оркестровій музиці доби Романтизму

1.1 Загальна характеристика доби Романтизму

Найважливішою соціальною передумовою для розвитку були події французької революції 1789-1794 рр.; вони надали величезний вплив на всі країни Європи. На цьому переломному історичному етапі – зміні феодального устрою на буржуазний – романтизм зайняв пануюче положення. Під прапором романтизму проходить розвиток культури, музики, театру та живопису, розширює можливості мистецтва, оновлює його зміст і форми.

Звичайно романтизм не був ізольований від інших художніх напрямів тієї епохи. В кінці XVIII століття на нову стадію розвитку вступив просвітницький класицизм Німеччини (Гете, Шиллер). На початку XIX століття своєї вершини досяг віденський класицизм, в обличчі Бетовена, який відкрив нові перспективи перед музичним мистецтвом.

Не зійшов зі сцени традиційний, академічний класицизм, який особливо міцно затвердився в живописі. Еволюція в сторону такого класицизму в післяреволюційному періоді присутня в творчості Луі Давида і його послідовників. В музиці, в якійсь мірі, аналогічне явище – відхід в сторону академічних традицій – можна помітити в творчості Керубіні, Мегюля пізнього періоду. Характерна фігура Спонтіні, в якого спостерігається переростання класицизму в стиль «ампір».

Цей період приходиться в основному на 30-40-ві роки, його кордони визначають Липнева революція у Франції, що мала значний вплив на передові кола Австрії і особливо Німеччини, і революція 1848-1849 рр., що особливо пройшлася по австрійсько-німецьким землям. В цей період у Німеччині розквітає творчість Мендельсона і Шумана, композиторська діяльність якого лише на лічені роки перейшла за вказаний рубіж; на протязі цього періоду Вагнер проходить шлях від починаючого композитора до творця таких творів, як «Тангойзер» (1845) та «Лоенгрін» (1848); але головні творчі досягнення Вагнера ще попереду. В Австрії ж в цей час спостерігається деяке затишшя в області серйозних жанрів, проте славу здобувають творці побутової танцювальної музики – Йозеф Лаппер і Йоган Штраус-батько.

В порівнянні з прогресивним французьким романтизмом, що відрізнявся піднесеністю, героїко-революційним пафосом, австрійський та німецький романтизм виглядає в цілому більш споглядальним, самозаглибленим, суб’єктивно-ліричним. Але його головна сила – в розкритті внутрішнього світу людини, в тому глибокому психологізмі, який з особливою повнотою виявився в австрійській та німецькій музиці. Але це не виключає окремих яскравих проявів героїки, патріотизму в творчості романтиків Австрії та Німеччини. На перших же етапах німецько-австрійського романтизму активна дія почала набагато частіше виражатися в образах патетичних, схвильованих, буремних, але не відображаючи, як у Бетховена, цілеспрямованого, переможного процесу боротьби.

Післяреволюційний період романтизму, який охопив декілька десятиліть (з початку 50-х і, приблизно до середини 90-х років), був пов’язаний з напруженою військово-політичною обстановкою (суперництво Австрії і Пруссії по справі об’єднання німецьких земель, виникнення єдиної Німеччини під владою мілітаристичної Пруссії і остаточне політичне відокремлення Австрії). В цей час гостро стоїть проблема єдиного, загально німецького музичного мистецтва, яскравіше виявляються протиріччя між різними творчими угрупуваннями та окремими композиторами, виникає боротьба напрямів, відображена часом в палкій полеміці на сторінках печаті. Спроби об’єднати прогресивні музичні сили країни вживає Ліст, але його творчі принципи, пов’язані з ідеями радикального новаторства на основі програмності, розділяють далеко не всі німецькі музиканти. Особливу позицію займає

Вагнер, підвищивши роль музичної драми як «мистецтво майбутнього» . В той же час Брамс, зумів у своїй творчості довести значення багатьох класичних традицій у поєднанні з новим, романтичним світосприйняттям, стає у Відні головою антилістівської і антивагнерівської течії. Знаменний в цьому відношенні, 1876р. в Байренті відбувається прем'єра вагнерівського «Перстня нібелунга», а Відень знайомиться з першою симфонією Брамса, що відкрила найвищий період розквіту його творчості.

Складність музично-історичної обстановки того часу не вичерпується наявністю різних течій з центрами творчості – Ляйпцигом, Веймаром, Байрентом, Віднем. У самому Відні, наприклад, творять такі несхожі один на одного художники, як Брукнер і Вольф, об'єднані спільним захопленим відношенням до Вагнера, але в той же час не прийняли його принципу музичної драми.

Післяреволюційні десятиліття ще ознаменовані деякими видатними явищами музичного романтизму, але ознаки внутрішньої кризи цієї течії вже дають про себе знати. Так, романтичне у Брамса синтезується з принципами класицизму, а Гуго Вольф поступово усвідомлює себе композитором-антиромантиком. Отже, романтичні принципи втрачають своє виняткове значення, поєднуючись іноді з деякими новими або ж відродженими класичними тенденціями.

1.2 Специфіка техніко-виконавських прийомів тромбона у творах композиторів романтиків

Виконавський стиль гри на тромбоні у XIX ст. закріпив використання в музичній практиці тромбон-тенора – в якості основного інструмента (тембру) в оркестрі і в сольному концертному виконавстві. Перша половина XIX ст. увійшла в історію духового виконавства як епоха активного вдосконалення мідних духових інструментів. Після введення в конструкцію тромбона квартвентиля А. Затлером (1839 р.) група тромбонів в оркестрі стала однорідною і складалася тільки з тенорових типів інструментів (винятком є використання Р. Вагнером у 1869 р. у “Перстні нібелунга” контрабас-тромбона).

Визначальне слово у визначенні концертного статусу тромбона належало німецькому композиторові Ф. Давиду. Перші концерти для тенорового тромбона не випадково з’явилися в Німеччині, де традиції тромбонової гри підтримувалися на найвищому рівні. Особливо зразковою була виконавська школа у Лейпцигу – там на той час існував уславлений симфонічний оркестр *Gewandhaus*, а також відкрита Ф. Мендельсоном Вища музична школа.

Високий професійний рівень гри на тромбоні багато в чому обумовив основні якості романтичного концерту. Сольна партія стає домінуючою у музичній драматургії, а імпровізаційне начало визначає особливості композиції. Німецькому

романтичному концерту для тромбона притаманні основні жанрові ознаки інструментального концерту середини XIX ст.: переважає одночастинна структура з ознаками циклічності; каденція, написана композитором, поступово втрачає значення вставного епізоду; музичний розвиток відбувається шляхом активізації симфонічних процесів, коли сольна і оркестрова партії доповнюють одна одну; коло художніх образів, відтворених в музиці романтичних концертів, визначається героїко-драматичною і ліричною сферами.

Окрім “симфонізованого” типу концерту, більшість німецьких романтичних концертів мають риси сольного твору віртуозного типу. До таких слід віднести твори О. Ланге, Ф. Греффе, Е. Заксе, Є. Рейхе, та ін., які зберегли своє художнє значення до нашого часу і входять в концертний репертуар сучасних тромбоністів.

Таким чином, німецький романтичний концерт для тромбона в другій половині XIX ст., узагальнюючи досягнення минулих епох, відкрив *нові концертні можливості у виконавстві на тромбоні* і став “генератором” подальшої еволюції концертного жанру.

Розділ II

Приклади використання тромбону в симфонічній і оперній творчості епохи Романтизму

2.1 Гектор Берліоз («Траурно-тріумфальна симфонія», «Реквієм»)

Виразником ранньої романтичної естетики в області оркестру виступив Г. Берліоз. Його трактування тембру тромбона викладена у «Великому трактаті про інструментування»: «Тромбон, на мій погляд, є справжнім главою того роду духових інструментів, які я відніс до епічних. Дійсно, йому у вищій мірі властиво благородство і велич; він володіє всіма серйозними і сильними інтонаціями високої музичної поезії - від звучань

релігійних, урочистих, повних спокою до несамовитих оргієвих криків. І від композитора залежить - чи будуть тромбони співати подібно хору жерців, погрожувати, приглушено стогнати, прозвучать чи тихим похоронним дзвоном або співаючими гімн слави, вибухнуть або жахливим криком, чи просурмлять свою грізну фанфару про пробудження мертвих або загибель живих».

Він продовжив розширення динамічної амплітуди звучання групи тромбонів, розпочате Бетовеном. Тим не менше так охарактеризувавши тромбон, Берліоз не описав тої зовсім нової ролі, яку сам надав йому в «Ромео і Джульєтті» і «Траурно-тріумфальній симфонії».

Зокрема у першій частині «Ромео і Джульєтти», шаленство вуличної сутички переривається появою Герцога. Звучить владна, повеліваюча промова – речитатив двох тенорових тромбонів і офіклеїда. Інтонації його виразно передають особливості, характерні для декламаційно-піднесеної, переконуючої гнівної промови. Зі схожою трактовкою тромбону можна зустрітися у «Tuba mirum» із Реквієму Моцарта, але навіть там речитативно-ораторський стиль виражений не так яскраво. Не можна не згадати написану в жанрі symphonie militaire «Траурно-тріумфальну симфонію» (1830) для великого духового військового оркестру, другу частину якої Г. Берліоз виклав як соло тромбона з оркестром. У речитативі-монолозі тромбон звучить патетично пристрасно, драматично піднесено і з ораторським пафосом.

Приклад: Берліоз, Траурно-тріумфальна симфонія, II частина

Andante poco lento e sostenuto ♩= 72

1º et 2º Cors en Mi ♭

3º et 4º Cors en Fa

5º et 6º Cors en Ré

Bassons

Trombone-Solo

У «Реквіємі» Берліоза застосовано великий склад виконавців: перший оркестр - чотири корнети, чотири тромбони і офіклеїд-контрабас, другий оркестр - чотири труби і чотири тромбони, третій оркестр - чотири натуральних труби і чотири тромбони; четвертий оркестр - чотири тенорових труби і чотири офіклеїди. Всього - дванадцять тромбонів, але використані вони тут з розумінням їхніх можливостей. Також, у «Реквіємі»

композитор використовує тембр тромбону і в несподівано тонких, делікатних поєднаннях (наприклад, з приглушеною звучністю третіх низьких флейт у частині «Hostilas»).

Berlioz — Requiem

4

4 Tromboni.
(Orchestra I.)

61

2.2 М. Глінка («Руслан і Людмила», «Іван Сусанін»)

У російського композитора М. Глінки оркестрова манера яскраво індивідуальна. Ним керувало стремління до ясності і злиття звукового образу із художнім змістом: оркестр для нього був засобом інтонаційного становлення, а не комбінування

інструментальних барв і поєднань тембрів. Глінка використовував звичайний класичний оркестровий склад, у який входило від одного до трьох тромбонів. При цьому композитор у високій мірі володів і даром комбінування інструментів, і мистецтвом інтерпретації тембрів. Він ніколи не задовольнявся простим «розмальовуванням» музичної думки, його інструментовка сполучена з особливостями гармонії, мелодії, деталями форми, блищить різноманіттям звучності, витонченістю оздоблення і яскравістю колориту.

Нові художні завдання виконує і тромбон. Ніколи раніше він не використовувався так широко і у різних образних ситуаціях. В характеристиках опери «Іван Сусанін» композитор використав багату палітру тромбонових тембрів, з незвичайною реалістичністю відображаючих риси мужньої і людяної натури – Сусаніна, тонко нюансовані, майже мовні інтонації тромбонів (сцена і хор I дії опери) підкреслюють сувору зосередженість, строгість мови Сусаніна: урочисто-піднесене хоральне звучання (на словах «Раг на святой Руси») – висоту патріотичних думок; драматичний тематизм передсмертних реплік («Туда завел я вас» у антракті до IV дії) – велич подвигу. А характерні жартівливі хорали мундштучних інструментів за участю тромбонів у дуеті з Ванею («Скоро сын мой в бой пойдет» з III дії) виражають такі сторони характеру Сусаніна, як доброту, м’якість, здатність до теплого гумору.

Активні тромбони і в «Руслані та Людмилі». У Вступі до IV дії опери, підтримуючи своїм «мідним» тембром войовничий «барабанний» колорит музики, вони грають майже без пауз, поряд зі струнними і дерев’яно-духовими інструментами. Зі

специфічних моментів показові: страхітлива цілотонова гама в епізодах викрадення Людмили і бій Руслана з Чорномором, величаві хори з фіналу I дії, таємничо-приглушені ефекти тромбонової звучності у Баладі Фінна (на словах: «Постиг я тайну страшную природы» і «Волшебный вихрь поднял вой»).

Цікавим є те, що Глінка ставив тромбон (поряд з офіклеїдом, контрафаготом, флейтою-пікколо та ін.) у особливу групу під назвою «Решта інструментів». Вони складають «розкіш оркестру», тобто можуть і повинні використовуватися в особливих випадках.

2.3 Р. Вагнер («Лоенгрін»)

Одним з послідовників Г. Берліоза був Ріхард Вагнер (1813-1883). Він увійшов в історію як великий реформатор. Його робота була направлена на повний синтез музики і драми. В основі драматургії опер Вагнера був принцип безперервного розгортання музики, що здійснювалося шляхом симфонізації опери і введенням системи лейтмотивів.

Нові завдання, покладені на оркестр, вимагали і нових прийомів письма. Вагнер ще більше, ніж Берліоз, збільшив кількісний склад оркестру. Він зробив нормою те, що до нього було лише рідкісним виключенням: потрійний склад дерев’яних духових, а в «Перстні нібелунга» він використав і четверний склад. До групи мідних він додав квартет валторнових туб («вагнерівських туб»), басову трубу, спеціально сконструйовану

за його проханням, контрабасовий тромбон та ін. Таке збільшення складу оркестру, додавання до нього нових духових інструментів, по грандіозності і блиску звучання перевершило все, що було до Вагнера. Партії духових інструментів розширилися і збагатилися. Це призвело до збагачення фарб, до тембрового різноманіття і оксамитового звучання оркестру навіть при максимальному fortissimo.

Вагнер був першим, хто надав мідним духовим мелодичну функцію (цьому сприяла хроматизація мідних). Такими є потужний унісон трьох труб і трьох тромбонів у репризі увертюри «Тангойзера» чи унісони міді на рухливому гармонічному фоні струнних у «Польоті валькірій» з «Перстня нібелунга», або початок «Весільного маршу» з III дії «Лоенгріну» (Приклад):



Використовуючи в операх лейтмотиви, Вагнер широко користувався і лейттембрами. Солюючі духові інструменти оркестру приймають участь у характеристиці дійових осіб, сил природи. За допомогою лейттембрів композитор виражав почуття героїв, їхні пристрасті і страждання. Наприклад, поява короля Генріха у «Лоенгріні» супроводжується трубами і тромбонами.

2.4 П. Чайковський («Пікова дама», «Симфонія №6»)

Творчість П. І. Чайковського є важливим етапом в розширенні і збагаченні виразових можливостей духових інструментів.

Композитор йшов по шляху розвитку принципів оркестровки, закладених Глінкою. Його вабило ясне і виразне звучання духових інструментів. Він довів до досконалості принцип Глінки – індивідуалізація кожного голосу оркестру, чистоту його тембру.

Зовсім вражаюча по красі звучність тромбонів, сповнена якоюсь приреченістю, зустрічається у Чайковського в опері «Пікова дама». Цей композитор користувався тромбонами так як ніхто. Він міг вгадувати у їхньому звучанні такі фарби, які будучи сповненими глибокої «художньої правди», викликали відчуття якоїсь небувалої, зовсім нової оркестрової «звукової стихії», здатної вразити слухача у саме серце. І якщо прийняти до уваги дивовижну стриманість у використанні Чайковським тромбонів, то лише тоді стає зрозумілою вся сила музичного впливу їх, якою він володів з такою неперевершеною досконалістю (Приклад):

Cors en Fa
Trompettes en La
Trombones et Tuba
a2
f marcato

В Патетичній симфонії Чайковського, наприклад, в кінці I частини, де найбільш трагічна по звучанню точка «репризи», тромбони викликають особливо сильне враження – безперервно вниз спадаюча лінія висхідних ходів несе у собі щось зловіще і погрозливе, і це незвичне відчуття підсилюється ще більше низхідним рухом мелодичного контрапункту у струнних

(Приклад):

Trombones et Tuba
ff bien marqué
f
ff bien marqué
Timbales
fff
1º Violons
fff largement, fortement possible
2º Violons
fff largement, fortement possible

Ознайомлюючись з партитурами симфонічних, оперних і балетних творів Чайковського, можна знайти багато авторських позначень і вказівок, які в якісь мірі характеризують його

відношення до виконання оркестрових партій. Характерні, наприклад, вимоги, які композитор пред’являє до динаміки. У багатьох творах він вимагає від духових інструментів при виконанні два, три і навіть чотири forte, і, навпаки, інколи доходить і до шести piano. Це не є випадковим. Чайковський прагне до максимальної виразовості свого оркестру і вимагає великої відповідальності музикантів до виконання оркестрових партій.

Приклад: Чайковський, Симфонія №6

2.5 М. Римський-Корсаков («Шахерезада», «Садко»)

Оркестровка М. Римського-Корсакова, є по суті, новим завоюванням в музиці XIX століття. Його відкриття в області інструментування, винайдення нових прийомів, розширення виразових можливостей духових інструментів, пошуки нових поєднань і контрастних зіставлень – усе це знайшло своє місце

у творчості композитора. Оркестр Римського-Корсакова відрізняється колоритністю і виразністю.

Духові інструменти у партитурах композитора перш за все яскраво індивідуальні. У кожній партії відображена специфіка звучання, динаміки, техніки, притаманна саме цьому духовому інструменту. І ця індивідуальність проявляється у мелодичних побудовах тем, реплік, що виконуються дерев'яними чи мідними духовими, у підборі тембрів, у гармонічному поєднанні інструментів, у потужних оркестрових tutti.

Нерідко тромбони приймають участь і в музиці не стільки трагічній, хоча в достатній мірі грізній і суворій. Цей приклад зустрічається у Римського-Корсакова в опері «Садко», у пісні «Варязького гостя». Похмурі, тісні і низько розташовані співзвуччя тромбонів миттєво перенесуть уяву слухача до скелястих берегів Північних морів і суворої природи (Приклад):



Так само яскравим прикладом використання призовного, войовничого характеру тромбона що реалізується за рахунок потужного, сильного звуку ми можемо бачити в другій частині сюїти Римського-Корсакова. Ритмічно гострі викрики тут символізують тему битви.

Проте слід зауважити, що далеко не завжди об’єднання двох чи трьох тромбонів в одному мелодичному русі викликає саме «грізне враження». Таке поєднання, - якщо воно не має якихось особливих цілей, - річ досить звична і композитори широко користуються ним для більш рішучого підкреслення тієї чи іншої мелодичної побудови.

Але зовсім незвично і дивовижно красиво звучить перекличка тромбонів і труб, об’єднаних спільністю музичної думки і підтриманих жорстким, бурхливим tremolo струнних, напруженість якого зростає ще більше від присутності в одному двохголосному співзвуччі кларнетів і фаготів.

Саме такий випадок зустрічається у Римського-Корсакова у другій частині його симфонічної сюїти «Шахеразада»

(Приклад):

Mouvement exacte (Allegro molto ♩= 144)

Clarinettes en La

Bassons

mf

a 2 sans sourdines

Trompettes en Si♭

f résolu et marqué

SOLI a 3

Trombones

f résolu et marqué

1º Violons

2º Violons

Висновки

На основі системного аналізу матеріалів та творів можна зробити ряд узагальнень та підсумків:

1. Із розвитком музичної думки, еволюцією оркестру, тромбони стали потужною оркестровою силою, що здатна дуже глибоко захопити художнє сприйняття слухача. Відчуття, що викликаються звучанням тромбонів дуже різноманітні. Вони викликають почуття величі, змішаної з жахом, або навіюють до свідомості слухача «ідею могутності», що далека звичним засобам людської волі. Ця «ідея могутності», в залежності від обставин, може «розмальовуватися» у різні суперечливі тони: можна почути звучання якоїсь надії, аж раптом – фатальності, безнадійності. Навіть в тих випадках, коли тромбони використані в найбільш м’яких та ніжних відтінках, вони зберігають у собі щось надприродне чи «магічне». Суворість не залишає їх, і навіть в найбільш скромних музичних положеннях вони готові зійтися, спалахнувши гнівом, що прихований у самих надрах цього чудового оркестрового голосу.

2. На основі творів композиторів-романтиків проведено детальний аналіз творів, в результаті якого можна стверджувати, що тромбони виконують свої обов’язки не тільки «з серцем», пристрастю і захопленням, але завжди з піднесеністю, трохи перебільшеною і підкресленою.

Справжня область діяльності тромбону – сфера драматична, трагічна, схвильована і палка у найбільш піднесеному, благородному значенні цього слова.

3. Володіння красивим, співучим, протяжним звуком на інструменті є необхідною умовою висохудожнього виконання.

Повноцінне, виразне в найменших деталях мелодійної лінії, звучання тромбону
дозволяє музикантові досягати максимуму різноманітності
динамічних відтінків, тембральних фарб, штрихового багатства, емоційно-драматичної виразності. Можна легко уявити наскільки збідненим виявиться звуковий музичний образ тромбоніста, звучання інструменту якого позбавлене достатньої гнучкості, потужності, тембрової наповненості та інших якостей.

Усі ці питання щодо даної тематики відкрили нам нове бачення проблематики тромбонового мистецтва у творах композиторів-романтиків, а також, допомогли по-новому переусвідомити нюанси художніх та виконавських цінностей, які активно впливають на формування високопрофесійних якостей виконавства на вище вказаному інструменті.

Список використаних джерел

1. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. - Л., 1973. - С. 13-14.
2. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры (часть вторая). - Л., 1983. – С. 10-12.
3. Рогаль-Левицкий Д., Современный оркестр, т. 2, М., 1953
4. Сумеркин В. Тромбон. - М., 1975. - С. 9.
5. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1975. - С. 15.
6. Цытович Т. Э. Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга первая. – Москва, 1975. – С. 5-7.
7. Gregory R. The Trombone. – New Jork, 1973. - С. 7.
8. Kleinhammer E. The Art of Trombone Playing. – Evanston, 1963. - С. 16.
9. Нюрнберг. М. Симфонический оркестр и его инструменты / М. Нюрнберг.-Л. – М.,1950. - С. 17-19.
10. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра / М. Чулаки.-Изд.3-е.- М.:Музгиз,1972. - С. 18.
11. Неф К. История западно-европейской музыки / К.Неф (Пер. Б.Асафьєва).-М.,1938. - С.20-22.

12.Благодатов Г. История симфонического оркестра Г.Благодатов. –Л.: Музика, 1969. - С. 15.

13. Барсова И. Книга об оркестре / И.Барсова. – М.: Музика,1969. - С. 14.

14. Альбрехт Е. Прошлое и настоящее оркестра / Е.Альбрехт. – СПб.,1868. - С. 15-16.

15. Крижанівський Ф. Український концерт для тромбону в аспекті становлення та розвитку жанру/ Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, - Одеса, 2006. – С. 8-9.